IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 12 - Dicembre 1928

Celebrazione fattiva di Lev Tolstoj
(1828-1910)

André Gide, se fosse un Napoleone, imporrebbe a ogni scrittore, che lo meritasse, di arricchire la sua letteratura del riflesso di qualche opera straniera particolarmente adatta alla sensibilità di ciascuno; e così, secondo lui, sarebbe risolto il « problema delle traduzioni ». Una chiara letterata italiana cui *non* sono gravose le illustri tradizioni familiari dei Capecelatro e dei Carafa, la duchessa d'Andria, traducendo per la prima volta integralmente e fedelmente *Guerra e pace* di Lev Tolstòj, che la « Slavia » ha finito or ora di pubblicare (1), ha applicato da sè questo principio, commemorando il centenario tolstojano come meglio non si poteva; e ha compiuto l'enorme lavoro, reso particolarmente difficile dallo stile spesso involuto, dal molto linguaggio tecnico e sopratutto da un'ironia tutta fondata sulla collocazione delle parole nel periodo, con pazienza infinita e con costante amore, sì da ottenere risultati sempre ottimi, e in molte parti davvero insigni. Così *G. e p.* può finalmente entrare nel patrimonio letterario italiano con la sua inconfondibile personalità, che può sembrare scomposta solo a chi guardi la simmetria esteriore e non l'ordine intimo spirituale, e a tutti deve apparire singolarissima e degna di studio.

Nel cercar d'individuare questa personalità, il primo problema che si presenta al nostro esame è quello della natura del libro, cioè della sua concezione fondamentale. Malgrado le parti filosofiche, storiche, bisogna rispondere che esso è stato concepito come opera d'arte; e si sa come in un articolo del *Rùsskij Archiv*, che serve come da prefazione all'opera, il Tolstòj si difenda, da chi gli avrebbe potuto rimproverare d'aver varcato i limiti d'ogni genere letterario prosastico conosciuto, ricordando che « nel nuovo periodo della letteratura russa non vi è una sola opera d'arte in prosa un po' fuori della mediocrità, che sia *interamente* piegata alla forma del romanzo, del poema o della novella ». Ma egli non solo è andato contro le supposte leggi dei vari generi: si è spesso scostato anche da quello che in generale è rappresentazione artistica. Come va spiegato questo? E ci basta la spiegazione dell'autore stesso, che « *Guerra e pace* è ciò che l'autore volle e potè esprimere in quella forma nella quale l'ha espresso »? Sicuramente no. Dobbiamo pensare piuttosto che, dovendo descrivere un'età che non era la sua, e perciò « studiando le lettere, i diari, le tradizioni », il Tolstòj si persuase interamente che « la storia ha per oggetto lo studio del *movimento* dei popoli e dell'umanità, e non la descrizione di episodi della vita delle persone », e perciò « essa deve, astraendo dal concetto di causa, ricercare le leggi, comuni a tutti gli elementi infinitamente piccoli, eguali e indissolubilmente legati fra loro, della libertà ». Questa concezione, che chiameremo « legge della determinazione », permea infatti molta parte di *G. e p.*, ma non per questo il libro è fatto per dimostrarla; ed essa appare in modo netto soltanto quando si giunge alla descrizione d'un'epoca (il 1812), in cui essa « risalta maggiormente »: allora la passione dello scrittore opera un taglio netto fra la parte di ispirazione estetica e quella di carattere logico. Perciò gli ultimi dodici capitoli del libro vorrebbero essere puramente la dimostrazione di quello che è la « nuova storia », mentre la descrizione artistica di quello che è un mondo a sè, creato dal poeta, s'è chiusa con l'immagine di Nikòlegnka Bolkònskij, che prega Dio soltanto di una cosa — che gli accada quel che accadeva agli eroi di Plutarco, per fare lo stesso —, dopo essersi svegliato da un sogno terribile ma pur pieno di fascino: « Si era veduto in sogno insieme con Pierre, con degli elmi sul capo, come erano disegnati nella sua edizione di Plutarco. Con lo zio Pierre egli camminava davanti a un enorme esercito. Questo esercito era composto di una quantità di *fili bianchi* e obliqui, che empivano l'aria, simili a quelle tele di ragno che svolazzano in autunno e che Dessalles chiamava *le fil de la Vierge*. Innanzi a tutti era la gloria, fatta anche di quei fili, ma un poco più serrati. Essi — lui e Pierre — erano portati leggermente e lietamente sempre più vicino alla mèta. A un tratto i fili che li movevano cominciarono a indebolirsi, a imbrogliarsi; era assai penoso. E lo zio Nikolàj Ilijc si fermò in un atteggiamento minaccioso e severo. — Siete voi che l'avete fatto? — disse, mostrando la ceralacca e le penne spezzate. — Io vi amavo, ma Arakcéjev mi ha dato l'ordine e io ucciderò il primo che muoverà un passo. — Nikòlegnka si voltò a guardare Pierre, ma Pierre non c'era più. Pierre era suo padre, il principe Andréj, e suo padre non aveva figura nè forma, ma esistenza, e vedendolo Nikòlegnka sentì tutta la debolezza dell'amore: si sentiva senza forza, senza ossa, e come fluido. Il padre lo carezzava e lo compativa. Ma lo zio Nikolàj Ilijc si faceva sempre più vicino a loro. Lo spavento prese Nikòlegnka, ed egli si svegliò ». Il capitolo seguente comincia con l'enunciazione che « l'obbietto della storia è la vita dei popoli e dell'umanità ». Sicchè si può vedere come la passione scientifica e polemica, facendosi più viva, non allontanasse il Tolstòj dai più alti vertici dell'arte: infatti il « sogno spaventoso » di Nikòlegnka è una pagina fra le più delicate del libro, e presenta uno dei caratteri principali del fascino di Tolstòj: quel prendere sul serio tutto quello che è pensato seriamente, quel simpatizzare immediato con qualsiasi concezione che sia anche una convinzione, quantunque magari momentanea: onde fa impressione, ma non desta il riso, che l'esercito del sogno fosse « composto di una quantità di fili bianchi e obliqui », ed è con soddisfazione che poi si viene a sapere come la gloria fosse « fatta anche di quei fili, ma un poco più serrati ». Si deve riconoscere dunque che in *Guerra e pace* c'è tutt'un lato di carattere non estetico, ma logico, il quale però non menoma la parte artistica, fondamentale, da cui a poco a poco viene distaccandosi.

Ciò non toglie che siano parecchie le questioni particolari suscitate da quella che abbiamo chiamata « legge della determinazione », quasi tutte interessanti, malgrado che in esse spesso ci attragga sopratutto la personalità artistica dello scrittore, che, appena è possibile, trasforma un ragionamento in un'immagine, sia pur caricaturale come questa, che dovrebbe spiegare cosa siano propriamente i concetti designati con le parole *caso* e *genio*, ma poi finisce con esser soltanto comica: « Per un branco di montoni, il montone che ogni sera è messo dal pastore in un recinto speciale e nutrito con cibo due volte più copioso di quello degli altri deve sembrare un genio. E la circostanza che proprio questo montone ogni sera non è messo nell'ovile comune, ma in un recinto speciale, davanti all'avena, e che proprio questo montone grasso è poi ucciso per essere mangiato, deve sembrare una sorprendente unione del genio con tutta una serie di circostanze straordinarie. Ma se i montoni cessano di pensare che tutto ciò che loro accade è fatto soltanto per raggiungere i loro scopi di montoni; se *ammettono* che ciò che accade loro possa avere anche degli scopi per essi incomprensibili, subito vedranno un nesso unitario e logico in ciò che accade al montone nutrito a parte. Se anche non sapranno a che scopo è stato nutrito a parte, almeno sapranno che tutto ciò che è accaduto al montone non è accaduto fortuitamente e non avranno più bisogno nè del concetto di *caso*, nè del concetto di *genio* ». Sebbene *Guerra e pace* non sia un libro filosofico, si potrebbero criticare queste questioni presentate dal Tolstòj; e il Croce, nella *Teoria e Storia della Storiografia*, dopo aver detto che il Tolstòj « s'era fisso in questo pensiero che, *non* solamente nessuno, nemmeno un Napoleone, possa predeterminare l'andamento di una battaglia, ma che nessuno possa conoscere come davvero essa si è svolta, perchè, la sera stessa che pone termine alla battaglia, sorge e si diffonde una storia artificiosa e leggendaria, che solo uno spirito credulo può scambiare per istoria reale, e sulla quale nondimeno lavorano gli storici di mestiere, integrando e temperando fantasia con fantasia », gli oppone che « la battaglia è conosciuta via via che si svolge; e poi, col tumulto di essa, si dissipa anche il tumulto di quella conoscenza, solo importando la nuova situazione di fatto e la nuova disposizione d'animo che si è prodotta e che si esprime nelle poetiche leggende o si aiuta con le artificiose finzioni ». Ma a noi interessa particolarmente di esaminarne una, di queste questioni particolari, o almeno di enunciarla per disteso, giacchè ce ne verrà chiarito tutto un lato di *G. e p.*, che raggiunge spesso l'arte ma è di natura spuria servendo a dimostrare la giustezza di certi concetti logici: si tratta del significato dei *capi* nella storia. Il Tolstòj ci ritorna su a più riprese, volendo dimostrare che « quanto più in alto sta l'uomo sulla scala sociale, a quante più persone egli è legato, quanto più potere ha su altri uomini, tanto più evidenti *sono la predestinazione* e la necessità di ogni suo atto »: onde « il re è schiavo della storia », e « la storia, cioè la vita incosciente, comune, la vita di sciame dell'umanità, si avvantaggia di ogni momento della vita dei re, come di un mezzo per raggiungere i propri fini »: giacchè « negli avvenimenti storici gli *uomini* così detti grandi sono etichette che danno il titolo all'avvenimento e, come le etichette, meno di tutto hanno rapporto con l'avvenimento stesso »; e « per quanto sembri strana a prima vista la supposizione che la strage di San Bartolomeo, ordinata da Carlo IX, non sia stata il prodotto della sua *volontà*, *ma* che *egli* abbia solo creduto di ordinarla, e che la strage di 80.000 uomini a Borodinò non sia accaduta per volontà di Napoleone (benchè egli desse l'ordine dell'inizio e del seguito della battaglia), ma che egli abbia creduto soltanto di volerla, — per quanto strana dunque possa parere questa supposizione, pure la dignità umana, che mi dice che ognuno di noi è uomo se non più, certo non meno di un Napoleone, mi comanda di ammettere questa risposta al quesito, e le indagini storiche confermano abbondantemente questa opinione »: sicchè, per esempio, « i soldati dell'armata francese andarono a uccidere e a farsi uccidere nella battaglia di Borodinò, non in seguito all'ordine di Napoleone, ma per impulso proprio », e qualora « Napoleone avesse proibito a quei soldati di battersi contro i russi, essi lo avrebbero ucciso e poi sarebbero andati a battersi contro i russi, perchè non ne potevano fare a meno ». Da tutto questo deriva che un capo può: *o* fare come Napoleone, appunto alla battaglia di Borodinò, dove « non fece nulla di pregiudizievole per lo svolgimento della battaglia » e « si tenne alle opinioni più ragionevoli, non fece confusioni, non si contraddisse, non si spaventò e non fuggì dal campo di battaglia, ma, con la sua grande tattica ed esperienza di guerra, tranquillamente e degnamente rappresentò la sua parte di capo apparente », ma peraltro si stupì che malgrado « tutti i metodi di prima, già invariabilmente coronati dal successo », non venissero « dopo due o tre ordini, due o tre frasi... marescialli e aiutanti di campo con felicitazioni e visi allegri »; o fare come Bagratiòn alla battaglia di Schoengraben, che « cercava soltanto di far vedere che quanto si faceva per necessità, per caso o per volontà dei singoli comandanti, era fatto, se *non* per ordine suo, almeno in conformità delle sue intenzioni », sicchè, se non altro, « la sua presenza era di straordinaria efficacia ». A meno che questo capo non sia Kutùzov. « Kutùzov non parlò mai di quaranta secoli che lo contemplassero dall'alto delle Piramidi, dei sacrifici fatti alla patria, di ciò che aveva intenzione di fare o di ciò che aveva fatto: egli non parlava mai di sè, non recitava nessuna parte, si mostrava sempre un uomo semplice, come tutti; e diceva le cose più semplici e più comuni. Scriveva lettere alle sue figliuole e a *M.me* de Staël, leggeva romanzi, amava la compagnia delle belle donne, scherzava coi generali, gli ufficiali e i soldati e non si opponeva mai a chi voleva dimostrargli qualche cosa »; d'altra parte, « questo stesso uomo così incurante delle sue parole nemmeno una volta in tutta la sua carriera ha detto una sola parola che non fosse in accordo con quell'unico scopo, al raggiungimento del quale mirò durante tutta la guerra »: egli ha una « straordinaria forza di penetrazione nel significato degli avvenimenti », che consiste « in quel senso patriottico che egli portava in sè in tutta la sua purezza e la sua *forza* », e proprio « questo sentimento fece sì che il popolo, per tante strane vie, contro la volontà dello tsar, scegliesse questo vecchio in disgrazia come rappresentante della guerra nazionale »: lui, poi « non escogiterà nulla, non intraprenderà nulla,... ascolterà tutto, si ricorderà di tutto, metterà tutto a suo posto, non impedirà nessuna cosa vantaggiosa e non permetterà nessuna cosa nociva »; null'altro, perchè « capisce che c'è qualcosa di più forte e di più importante della sua volontà: l'ineluttabile corso degli avvenimenti, e sa vederli, sa capire il loro significato, sa astenersi dal partecipare a questi avvenimenti e abdicare alla sua volontà, dirigendola ad altro »: sicchè « questa figura semplice, modesta e perciò veramente grande non poteva esser plasmata nella forma menzognera dell'eroe europeo, preteso guidatore di uomini, che la storia ha inventata ». Come si vede, Kutùzov per il Tolstòj è l'*antieroe*, perciò l'Antinapoleone; e tutt'e due, pur agendo in *G. e p.* come personaggi, sono troppo chiaramente simbolici per poter essere davvero vivi, cioè indipendenti dalle ragioni polemiche, extraestetiche dell'autore. Questi personaggi diremo così simbolici in *G. e p.* sono parecchi, e la loro atmosfera è di quella natura spuria cui s'è già accennato. Fra essi possiamo porre anche il principe Andréj Bolkònskij, che serve al Tolstòj per sperimentare e saggiare le più diverse teorie; benchè la descrizione della sua lenta morte, tanto per citare un esempio, sia fra le parti artisticamente più perfette del libro. Ma Napoleone e Kutùzov sono i più caratteristici; e non si può *fare a meno di considerarli insieme*, egualmente falsi ed egualmente veri ambedue. Sicchè fanno uno strano effetto quelli che si stupiscono del fatto che il genio Tolstòj abbia denigrato o voluto sminuire il genio Napoleone, e ammiriamo la figura di Kutùzov: tutt'e due infatti sono gli eponimi d'una concezione della storia; soltanto che Napoleone, il quale crede « causa della guerra gli intrighi dell'Inghilterra » mentre questa è una *causa inadeguata*, e pensa che dipenda da lui, « di *verser* o *non verser le sang de ses peuples* » mentre è obbligato « a fare per l'opera comune — per la storia — ciò che doveva esser compiuto », è un personaggio pietoso e ridicolo; Kutùzov, invece, che quando uno gli parla è come se sapesse già « da molto, molto tempo » non solo quel che gli si dice, ma anche quel che gli si potrebbe dire, e come se tutto gli fosse « venuto a noia » e non fosse per nulla « quel che ci voleva », è un saggio, degno di ammirazione; per di più Napoleone rappresenta la violenza e il capriccio, Kutùzov la bontà e l'abnegazione; e il parallelismo si potrebbe continuare, se già fin da ora non si fosse in grado di giungere a una conclusione: che si biasima il Tolstòj per il suo Napoleone perchè è *antipatico*, e lo si loda per il suo Kutùzov perchè è *simpatico*, cioè con un criterio di distinzione che non può trovar posto in nessun genere di critica.

Alla figura di Napoleone si ricollega anche per molta parte una caratteristica di stile, che poi ci porterà alle soglie del mondo fantastico creato dal Tolstòj. Voglio parlare d'una certa tipica ironia, che ci sconcerta sempre, e a volte provoca in noi perfino una profonda reazione, giacchè sentiamo che la parte essenziale della questione è violentemente e come di nascosto sottratta alla nostra attenzione, di modo che siamo costretti a non aver più dinanzi se non un aspetto secondario o la sola apparenza. Se si parla di una battaglia, ci è dimostrato che Napoleone non ne era il colpevole perchè « non tirò un colpo e non uccise nessuno. Tutto fecero i soldati. Per conseguenza, non fu lui a uccidere la gente ». Per dimostrarci che le *ragioni* che di solito si dànno per spiegare l'origine della campagna di Russia sono insufficenti, ci sono fatti questi esempi: « Una causa come il rifiuto di Napoleone di ritirare il suo esercito di là della Vistola e di rendere il ducato d'Oldemburgo ha per noi lo stesso valore che il desiderio o il *non desiderio* del primo caporale francese venuto di prendere una seconda ferma: perchè, se egli non avesse voluto riprendere servizio e così avessero fatto due, tre, mille caporali e soldati, tanto meno uomini ci sarebbero stati nell'esercito di Napoleone e la guerra non si sarebbe potuta fare. Se Napoleone *non* si fosse *offeso* della pretensione di farlo ritirare oltre la Vistola e non avesse ordinato alle truppe di marciare innanzi, la guerra non ci sarebbe stata; ma se tutti i sergenti non avessero voluto prendere una seconda ferma, anche allora la guer-

(1) La versione di *Guerra e pace* dovuta alla duchessa d'Andria forma i voll. 5-10 delle opere complete di Lev Tolstòj, pubblicate dalla « Slavia » di Torino, nell'ambito della collezione « Il Genio Russo », diretta dal Polledro.

ra non ci sarebbe stata. Così pure la guerra non ci sarebbe stata senza gli intrighi dell'Inghilterra e se non fosse esistito il duca d'Oldemburgo, e se Aleksàndr non si fosse sentito offeso, se non ci fosse stato il governo autocratico in Russia, se non ci fosse stata la rivoluzione francese e successivamente il Direttorio e l'Impero, e tutto ciò che produsse la rivoluzione francese e così via ». Ma ecco anche un atto d'opera, come lo vede Natàsha Rostòva, a cui, in quella sera memorabile, « in quella disposizione d'animo così seria in cui si trovava, tutto ciò pareva bizzarro e strano »: « Al secondo atto la scena rappresentava dei monumenti e uno strappo nella tela figurava la luna, e delle ventole si alzarono sui lumi della ribalta, e cominciarono a sonare trombe e contrabbassi in tono di basso e da destra e da sinistra vennero fuori molte persone in mantelli neri. Questa gente si mise ad agitar le braccia e aveva in mano qualcosa che somigliava ad un pugnale; poi accorsero altre persone e trascinarono via quella giovane che prima era vestita di bianco e adesso di celeste. Ma non la trascinarono di colpo, stettero un pezzo a cantare con lei e poi finalmente la trascinarono via, e dietro le quinte furon battuti tre colpi con qualcosa di metallico e tutti caddero in ginocchio e cantarono una preghiera. Più volte tutte queste azioni furono interrotte dalle grida entusiastiche degli spettatori ». E subito ci viene il sospetto che non sia Natàsha a pensare così, Natàsha che era così musicale, che aveva nella voce « quella purezza verginale, quella incoscienza della propria forza, quel vellutato non ancora artefatto, che si univano talmente ai suoi difetti nell'arte del canto che pareva impossibile cambiare qualcosa a quella voce senza guastarla »: in quella descrizione si parla magari del « tono di basso », ma la musica ne è esclusa: sicchè non è se non il Tolstòj che ironizza, a suo modo, sul melodramma, considerando tutti gli accessori e trascurando la sua ragion d'essere. Per di più è da questo esempio che si può trarre, sia pure in forma immaginosa, una specie di spiegazione di questa particolare ironia: tanto qui, come negli altri casi citati, il Tolstòj è nella condizione d'un sordo che, non sapendo cosa sia un concerto, càpiti, poniamo, all'Augusteo, quando ci diriga Victor De Sabata, e debba, per forza di cose, stimare un pazzo quel signore che si sbraccia chi sa perchè, e salta, e si affanna, facendo però sempre attenzione a non lasciarsi sfuggir di mano una certa bacchetta evidentemente magica.

Ma quando non vi insinua i propri spunti polemici, il Tolstòj coglie sempre l'essenziale delle sue creazioni fantastiche, onde può renderle con mezzi semplicissimi. Allora ogni parola contribuisce potentemente a creare quella data atmosfera, e ha in noi una risonanza che trascende il suo significato originario, ma soltanto per giungere a un senso più intimo. E uno dei passi di *Guerra e pace*, che appunto per questo, ci è più caro, è quello in cui sono descritti Natàsha e Nicolàj che « passavano in rassegna, sorridendo, non col piacere delle malinconiche rimembranze senili, ma con quello dei poetici ricordi dell'adolescenza, quelle impressioni del più lontano passato dove i sogni si fondono con la realtà, e ridevano dolcemente, rallegrandosi di non so che cosa ». Sono dialoghi brevi, esili, aerei: « — E ti ricordi, — disse Natàsha con un sorriso pensieroso, — tanto, tanto tempo fa, quando eravamo proprio piccini, che lo zio ci chiamò nello studio (eravamo ancora nella casa vecchia), ed era buio; noi andammo, e c'era là in piedi... —. — Un negro, — continuò Nikolàj con un sorriso di piacere. — Come non ricordarsi? Io ancora non so se era davvero un negro, se l'abbiamo veduto in sogno o se ce l'hanno raccontato —. — Aveva i capelli grigi, ti ricordi, e i denti bianchi... Stava in piedi e ci guardava —. — Vi ricordate, Sònja? — domandò Nikolàj. — Sì, sì, mi ricordo anch'io qualche cosa, — rispose timidamente Sònja. — Io ho domandato di questo negro a papà e a mammà, — disse Natàsha. — Dicono che non c'è stato mai un negro. Eppure tu te lo ricordi —. — Altro! Come se fosse ora, vedo i suoi denti —. — Come è strano! Era come un sogno. Mi piace —. — E ti ricordi quando facevamo ruzzolare delle uova nel salone, e tutt'a un tratto due vecchie si misero a girare sul tappeto? Era vero o no? Ti ricordi com'era bello? —. — Sì. E ti ricordi quando papà tirò col fucile, davanti alla casa, con un abito turchino ».

Come è notevolissimo l'effetto tragico che il Tolstòj ottiene con la solita sobrietà, descrivendo il vecchio principe Nikolàj Bolkònskij, generale del tempo di Caterina II, sarcastico dispotico maniaco, ma pieno d'acutezza e di energia, ch'è stroncato da un improvviso insulto di paralisi: « La principessina Màrja balzò alla porta, e poi, per una viottola fiorita, corse sul viale. Le veniva incontro una gran folla di militi e di domestici e in mezzo a questa folla *alcune persone conducevano sotto braccio un piccolo vecchio in uniforme, carico di decorazioni* ». Di quella vita impetuosa, allietata dalla fama e dalla potenza, non era rimasto che quello; e il Tolstòj non adopera una parola di più del necessario per dirlo.

Ma, pur non volendo soltanto sgombrare il terreno all'esame della poesia, ho già portato esempi dell'espressione artistica del Tolstòj in *Guerra e Pace*. Ne voglio aggiungere ancora uno: il ritratto di Nikolàj Rostòv che riceve il battesimo del fuoco: Rostòv, che stava sul fianco sinistro, a cavallo del suo vistoso Gràcik, aveva l'aspetto felice dello scolaro chiamato, davanti a un gran pubblico, a un esame nel quale è sicuro di distinguersi. Egli guardava tutti col suo sguardo puro e luminoso, come se chiedesse di fare attenzione al modo come egli stava tranquillo sotto le palle. Ma anche sul suo viso si mostrava intorno alla bocca, contro la sua volontà, quel medesimo segno di un certo che di nuovo e di severo ». Qui, oltre che l'arte, c'è la profonda umanità di Lev Tolstòj.

LEONE GINZBURG.

IBSEN (1828-1906)

Nell'omaggio recente, che in occasione delle feste centenarie si rese in patria e fuori alla sua memoria, la nota critica dominante fu che Ibsen, entrando nella storia, usciva dalla vita. La sua opera tragica, passata definitivamente dalla scena al libro, diventava freddo solenne monumento d'arte che si visita con rispetto, ma cessava d'essere mondo di fresche e frementi creature colle quali si entra in rapporto di umana simpatia. E veramente giudicando dal fatto superficialissimo, che la sua produzione teatrale dal clamoroso successo di qualche decennio fa è caduta con rapido tramonto nell'oblio quasi totale d'oggi, donde certo non valgono a trarla le accademiche riesumazioni suggerite dalle circostanze presenti, i più severi giudici d'Ibsen avrebbero ragione di considerare morto per la nostra coscienza estetica il dramma da lui creato. La qual sentenza sarebbe giusta soltanto ove chiamassimo vita l'attualità singolare e caduca d'un determinato momento psicologico, e non piuttosto la permanente universalità dello spirito.

Nessun dubbio intanto, che le aspirazioni dell'anima europea nella seconda metà del secolo scorso ad una drammaticità nuova sembrarono aver trovato in Ibsen il loro interprete. E il fatto stesso che i suoi lavori oggi non si rappresentino quasi più, mentre poi tutto il teatro contemporaneo, massimamente quello russo, che è il più originale e contiene forse i germi d'un prossimo rinnovamento, ne serba evidente l'impronta, ne continua le direttive, ne sviluppa i motivi, dimostra come ormai il dramma ibseniano abbia avuto quella consacrazione storica e abbia raggiunto quel valore di classicità, che sottraendolo alle capricciose oscillazioni di gusto d'un pubblico raccogliticcio, gli assicura il rispetto che circonda solennemente i monumenti dello spirito, sui quali l'ala del tempo ha di già disteso la patina di una bellezza imperitura.

Contrariamente a quanto affermano detrattori superficiali, balzano tuttora vive e reali dalle sue scene cinque o sei immortali figure di potente e originale rilievo, che foggiato al fuoco della sua fantasia hanno potuto varcare il cerchio magico, di cui il Cherubino de la poesia difende colla sua spada l'accesso, e acquistare nel regno della bellezza un incontestabile diritto di cittadinanza.

Lascio volontieri in disparte tutto il suo teatro di carattere mitico-storico e simbolico: quello che va dal *Catilina* (1850) ai *Pretendenti alla corona* (1864) e anche quell'altro che nella grande trilogia lirico-drammatica abbraccia i vasti poemi di *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1869) e *Imperatore e Galileo* (1873). Il vero Ibsen non è ancora lì, non ostante i pregi altissimi di poesia, di energia e di pensiero, che quelle opere possano rispecchiare. Il lirismo per un lato, l'allegorismo morale per l'altro prendono ancora troppo la mano al poeta, che non sa dominarli nè contenerli entro fantasmi scenici di giusta misura, di schietta umanità di sicuro contorno. La realtà gli sfugge e si smarrisce in un sogno vago e nebuloso, l'espressione verbale si fa troppo spesso enfatica. Il profeta biblico si è messo al posto del poeta drammatico: il chiomato e barbuto Wikingo, duro a sè e agli altri, incide sulle palpitanti carni dell'umanità colla punta della sua penna sanguinose ferite con non minor crudeltà di quello che i feroci antenati della saga scandinava facessero colla punta della spada. Tanta violenza pagana congiunta e tanto rigorismo cristiano non son fatti per consentire alla sua Musa libere e vitali espressioni di arte.

L'eterno femminino, a cui, nelle stupende figure di donna da dolci o bizzarri nomi esotici indimenticabili, il suo fine intuito estetico suggerì di affidare la delicata missione di portare nel mondo delle parole e dei gesti scenici il verbo del suo vangelo morale, pel momento oscilla ancora indeciso tra i due opposti poli della fierezza selvaggia d'una nordica Walkiria o d'una biblica Giuditta come Hjordis, e del più puro spirito d'umile amore e devoto sacrificio come Solveig.

La vera rinnovazione teatrale compiuta dal tragedo scandinavo comincia con *Casa di bambola* (1879), il primo dramma che segni l'indirizzo realistico moderno. Nora è creatura primaverile, è poesia vivente appunto perchè realtà immediata, è il più bel fiore umano che Ibsen abbia colto nei giardini della sua fantasia, ed è anche il più vero, il più spontaneo, il più attraente de' suoi personaggi, espresso coi mezzi più suggestivi e insieme più semplici. La piccola fragile pupattola della casa di Helmer, così dolce e carezzevole nell'ingenuo abbandono del gioco coi suoi bimbi, così birichina nell'atto di frangere golosamente coi bianchi dentini i confetti, è poi quella stessa che qualche scena dopo si trasformerà nella terribile ragionatrice, modello a tutte le *suffragettes* dell'avvenire per intavolare col proprio marito le gravi discussioni sulla donna, il suo destino e il suo diritto, che hanno fatto di questa composizione drammatica *la dichiarazione dei diritti della donna e della moglie* nella storia contemporanea della Rivoluzione femminista.

I più accusano Ibsen di un vero delitto di lesa-poesia. Perchè si compiacque di guastare colle stesse sue mani la creatura del proprio sogno? Era un fiore umano, ed è diventata la pagina d'un libro. Ma forse nessuno ha visto ciò che vi possa essere di vero, secondo la legge dei contrasti, in questa rapida metamorfosi. Se sotto la dura lezione della vita la donna cessa di essere un grazioso giocattolo, essa deve diventare immediatamente un formidabile problema psicologico e morale.

A proposito di Nora, si è in genere affermato (e per tutti cito lo Spengler *Der Untergang des Abendlandes*, I, 33,45 in nota «*Nora ist das Urbild einer durch Lectüre aus der Bahn geratenen Provinzlerin*) che il teatro ibseniano tradisca le sue origini provinciali e non rappresenti la vita moderna e la nostra civiltà cosmopolita. La sua patria stessa, la Norvegia, come gli altri paesi scandinavi, per posizione geografica, per funzione politico-economica, è fuori dell'orizzonte mondiale contemporaneo, è essa stessa provincia. Ma si potrebbe domandare: ha mai veramente esistito un teatro che esprimesse lo spirito cosmopolitico? Anche il teatro classico è stato quello d'un microcosmo greco, non d'una città ellenistica. Esso sorse nell'Atene di Temistocle e di Pericle, non nell'Alessandria dei Lagidi, nella Roma dei Cesari o a Costantinopoli imperiale. Qui, caso mai, abbiamo soltanto spettacolo pubblico, il circo o l'ippodromo. Nemmeno le grandi metropoli moderne Parigi, Londra, Nuova-York sembrano terreno molto favorevole a una qualche vera espressione drammatica, ma piuttosto a grandiosi spettacoli di coreografia teatrale. Del resto il trionfo del cinematografo nella civiltà mondiale è per se stesso eloquentissimo. Forse la ragione sta in questo che i valori qualitativi dell'individuo vi sono in ragione inversa di quelli quantitativi della società.

Del gruppo dei drammi realistici, che seguono a *Casa di bambola*, il primo *Spettri* (1881) svolge sotto i nostri occhi con rilievo di plastica severità e stile lapidario il mistero de la doppia fatalità ereditaria, quella dei corpi nell'atavismo e quella degli spiriti nella tradizione, mentre *Un nemico del popolo* e *L'anitra selvatica* (1882-1884) pongono l'identico problema della verità, ma lo risolvono in maniera opposta: là quel testardo apostolo, che è il dottor Stockman riassume il suo vangelo nell'energica frase: «le verità invecchiate sono come il prosciutto rancido, esse producono lo scorbuto sociale», e si intuisce che in fondo ha ragione, e che dopo tutto la verità nuova, quella della scienza, finirà per trionfare, perchè essa è in sostanza la salute e la felicità di tutti al di sopra dell'interesse e dell'egoismo di qualcuno legati alla menzogna o al pregiudizio; invece qui è precisamente il contrario, e quando in quel microcosmo di volgari egoismi e di sacrifizi purissimi raccolti nel granaio degli Ekdal entra la verità personificata nell'eccentrico Gregorio Werle, con essa penetra anche la sventura e la morte; e noi ci augureremmo ch'essa non fosse mai stata svelata perchè quel gentile uccellino di Edwig, che per sua causa va a svolazzare tristamente nel regno della notte eterna, continuasse invece a cinguettarci d'attorno.

La donna del mare (188) volontariamente enimmatica, è pur sempre una bella poesia di mistero, donde emerge assoluta l'affermazione del diritto alla libertà dell'anima, che trova nell'oceano il suo simbolo adeguato, laddove *Hedda Gabler* (1890) turba più che non commuova per eccesso di violenza e sensualità pagana. Ma su tutto questo gruppo eccelle e vince per potere di suggestione *Rosmersholm* (1886), la più pura la più poetica e libera tra le tragedie di Ibsen, come del successivo gruppo dei drammi simbolici, che vanno dal *Costruttore Solness* (1892) al *Piccolo Ejolf* (1894) e al *Quando noi morti ci desteremo* (1899), la opera incomparabilmente più forte è il *Gian Gabriel Borkman* (1896).

Ho già in altro luogo (Prefazione alla mia traduzione dal testo originale di *Rosmersholm*) esposte le ragioni di questa superiorità estetica di *Rosmersholm*, che trova concordi nello stesso giudizio un teorico dell'arte, come il Croce, e un tecnico del teatro, come il Bernstein. Dirò qualcosa del secondo capolavoro, che è stato anche recentemente ricondotto sulle nostre scene.

E' il dramma eroico dell'orgoglio fulminato dal destino: Borkman è un Napoleone degli affari, stroncato alla sua prima battaglia. Capaneo abbattuto, ma indomito, egli sconta nella sua superbia fiaccata il peccato inespiabile d'aver tradito l'amore, di averlo ucciso nella creatura che lo amava e che egli stesso amava. Il figlio del minatore, Gian Gabriel come lo chiama la gente dal suo prenome alla maniera dei principi, ha sognato il dominio, ha voluto la potenza del mondo. Nelle viscere delle aspre montagne natie ha indovinato i nascosti tesori del duro metallo che, fatto macchine, ferrovie piroscafi, porterà attraverso le terre e i mari la ricchezza e il benessere agli uomini. Per questa brama di dominio Borkman ha sacrificato l'amore di Ella, l'ha venduto alla sua ambizione. Ma la sorte l'ha tradito a sua volta, facendolo precipitare ai primi passi della marcia trionfale. L'onnipotente direttore della Banca, accusato di malversazione, va a finire in galera. Ed ora allo schiudersi del dramma, scontata la lunga pena, isolato dal mondo che lo disprezza e dalla famiglia che ha rovinato, noi non lo vediamo ancora, ma lo sentiamo già presente, udiamo il suo passo inquieto di vecchio lupo chiuso in gabbia, là nel piano superiore della casa, dove si è sequestrato, ma donde a un certo momento vorrà evadere verso l'aria libera per ricominciare la vita, per ritentare la febbrile conquista di quel mondo, che è suo.

Nella scena culminante, verso cui l'intero dramma gravita, noi sappiamo finalmente qual sia stato il vero delitto di Borkman, che non è quello onde fu condannato come barattiere e ladro dalla giustizia degli uomini. Chi lo accusa e condanna ora è Ella, la donna amante e amata, che Gian Gabriel ha sacrificata. Il vero delitto egli l'ha commesso verso di lei, l'ha commesso verso se stesso. (Atto II, nell'ed. ted. delle *Sämt W.* V. 434 e seg.). Ma questa veemente apostrofe di Ella può definirsi il punto di vista femminile del problema. C'è anche il punto di vista maschile: c'è la difesa di Borkman. Perchè s'indusse egli a concludere l'orribile patto di cedere l'amore, come Faust cedette l'anima (e l'amore non è poi che l'anima stessa)? Borkman lo fece per il potere, ossia per l'azione sul mondo e in favore del mondo. Precisamente come accade di volere e confessare a Faust nell'ultimo istante del suo infinito desiderare e tendere senza posa. A guardar bene Borkman può ancora giustificarsi. Il suo atto apparentemente egoistico, è invece negazione dell'egoismo. Non è infatti l'amore dell'uomo la più alta affermazione di sè, nascosta sotto la parvenza della dedizione, mentre il potere è l'opposto? Il potere è per gli altri, l'amore per sè. Borkman volle dunque superare quell'egoismo a due, che è appunto l'amore. Anche Faust ha sacrificato Margherita per gettarsi nel mondo, ed è stato redento, non per l'amore di Margherita, bensì pel proprio sforzo.

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

E' vero però che ad Ella resterebbe ancora una parola da dire: nell'amore della donna che è segreta aspirazione alla maternità, Ella lo afferma recisamente (ib. 441), non è celebrata solo la ineffabile gioia della vita singola, ma anche quella superiore della specie, e questa implica la rinuncia dell'individuo e la sua sofferenza. Amore è anche dolore, è accettare e soffrire per gli altri (*du hast mein Leben um die Freude und das Glück einer Mutter betrogen. Und auch um die Sorgen und Tränen einer Mutter. Und, siehst Du, das war für mich vielleicht der schwerste Verlust*).

Ecco ciò che Gian Gabriel ha rinnegato in lei. Nel bellissimo contrasto ciascuno dei due difende una causa che non è solo la sua; e l'uno e l'altra hanno superato l'angustia dell'egoismo e si confondono per così dire colla umanità, quella presente e quella futura. Giungiamo alla scena finale: l'evasione di Borkman dopo sedici anni di reclusione, della cella e della casa; la sua fuga verso la vita. Un senso diliberazione domina sovrano: anche i figli vogliono vivere e fuggire il carcere delle pareti domestiche: ciò fa Erhard, il fatuo figlio di Borkman, ciò fa la piccola Frida, la figlia del vecchio Foldal, che è un altro fallito della vita come Borkman, fallito nel suo sogno di poeta che non mai potuto attuare, e al quale questi dice brutalmente ma con giustizia: «No! tu non sei un poeta». Ed a ragione; poeta è stato chi si è finto un mondo da costruire e per compierlo ha osato anche il delitto! Il grande grido va ora verso la felicità, la gioia del vivere, e nella corsa alla vita nel fitto buio della notte, mentre squillano le campanelle d'argento che scuotono i cavalli attaccati alla slitta, i figli, assisi dentro comodamente, volano sulla neve al loro destino, passando ove occorra sul corpo dei genitori.

Ella sta a fianco dell'indocile lottatore: dinanzi a loro si spiega una natura selvaggia: aria, foresta, montagna, notte e neve. In faccia allo stesso spettacolo entrambi rivivono in quell'istante i sogni inattuati, i desideri inespressi del passato; raccogliamo le ultime voci dei loro spiriti ansiosi. Che cosa si svela a lui? Nel sogno finale Borkman vede il mondo che non ha creato se non nella ardente immaginazione, fatto finalmente realtà: i tesori delle miniere sono messi allo scoperto, le fabbriche

sono in moto, le navi fanno la spola sugli oceani, il lavoro, la ricchezza e la felicità affluiscono alle dimore degli uomini. Che cosa si rivela a lei? Nel paesaggio invernale sepolto sotto la neve Ella vede il cimitero dei propri affetti, il morto mondo delle gioie e dei dolori, che non ha vissuti. La defunta realtà dell'una è la vivente poesia dell'altro.

E la donna trova ancora una volta qui la parola vera e finale da dire all'uomo, che proteso in una brama infinita verso i tesori che giacciono tuttora sepolti e morti nelle latebre oscure della montagna, con disperato appello d'amore li chiama a sè, essi che anelano alla vita con tutto il suo splendido corteo di potenza e fulgore.

«Laggiù appunto sta sepolto il tuo amore, là dove sempre è stato. Il tuo amore l'avevi posto laggiù nella notte. E invece qui sopra, alla luce del giorno, c'era un cuore umano vivido e caldo che batteva per te. Questo cuore tu l'hai spezzato.., che dico? peggio, mille volte peggio, l'hai barattato.... E perciò ti predico che mai e poi mai conseguirai il premio che ti sei ripromesso da quell'assassinio. Mai tu entrerai vincitore nel tuo freddo e fosco regno».

E di fatto in quel punto stesso una mano di ferro attanaglia il cuore del vinto Titano ed egli le si abbatte per sempre d'accanto.

ZINO ZINI

Schubert, anima idillica, elegiaca

Siamo lieti di pubblicare, per onorare Schubert, una parte della originale e appassionata conferenza letta dal prof. Arturo Farinelli nell'aula magna del Liceo musicale di Torino, e che presto apparirà, insieme con l'altra su Beethoven, pubblicata in volume.

...Certo questo mondo schubertiano, tutto calato nell'interiore, nella vita più intima, animato dal sentimento più schietto e intenso, è un mondo idillico, fatto di semplicità e di candore, remoto dalle note più acerbe e dai contrasti più stridenti. Negli occulti dominii dell'anima sono combattute le tragedie, senza asprezze e sollevamenti alteri. La vita era modestissima, povera di eventi, raccolta, tutta intima, guidata dal dovere e dalla rinunzia. La sua arte, una cerchia di amici a cui confidarsi, il sollievo della campagna, dei verdi colli, nella povertà meno disperata. Nella città gaudente era pur solitario. Per pochi spiragli vedeva il mondo; e, dove era frastuono e tumulto e vanità di apparenza, fuggiva. Il suo gran vigore spirituale doveva manifestarsi sempre nell'intimità, lungi dalla folla, fuori dalle tribune; *still*, amante del silenzio, specie di romita, doveva passare e tragittare questo ricco donatore di suoni e di canti ad un universo. Idillica in fondo anche la sua musica, quella pur creata per i teatri, quella più grave per la chiesa, e i cori stessi più ampi e solenni, l'orchestrazione sinfonica più ricca. Nelle grandi sale la creazione schubertiana è come smarrita; occorreva sempre il piccolo mondo, che riconoscesse il cuore e non lo offendesse; musica da camera, musica vibrata tra le pareti domestiche; a più ampie risonanze non voleva aspirare; e sollevava tacito i suoi inni più gloriosi, temendo che l'arte sua, il respiro dell'anima, perdesse di sincerità, di calore, di devozione e di fede.

Questo suo respiro dell'anima lo poneva nei motivi più semplici, nei quadri più modesti della vita. Appunto per quella sua immensa capacità emotiva, tocco da un nulla, vibrante al minimo tremito e sgorgante sempre nella pienezza degli affetti, la sua lirica doveva raccogliersi nel cuore delle piccole scene, staccate dagli spettacoli grandiosi e maestosi. Lo stormire delle fronde, il rumoreggiare d'un rio scorrente, il gorgheggio soave di un uccello, una distesa di luce serena tra i prati, e l'ombra battuta entro le selve, il pallido riflesso della luna, la mola di un mulino che gira sulle acque nella solitudine placida e misteriosa, il tiglio sollevato sui piani, un suon di corno che ondeggia e rompe gli alti silenzi, e le scene di amori più soavi, il bacio che scocca; qui si trova lo Schubert più intimo, più dolce, che vi raddoppia e intensifica il sentimento, il pittore più leggiadro che mai colorisse coll'arte del suono ricreatrice di tutto.

Le inquietudini dei romantici erano passate a lui, non per sconvolgerlo col tetro e l'orrido, ma per aprire il sentimento; non per aprirgli i vasti orizzonti e lanciarlo agli abissi dell'infinito, ma per concentrarlo timidamente in sè, e raggomitolarlo nel suo eremo. E concreta questo suo delicatissimo sentimento; lo impregna della sua dolce dura terra; non sa di voli nel trascendentale. Il vuoto lo spaventa; il suo luminoso etere ride sul suo cammino solido, tra le genti umili, il popolo che ama e di cui conosce ogni segreto. Dei romantici, gli Schlegel, Novalis, accoglie alcune liriche che trasfonde nella lirica sua; ma non sa o non cura le loro dottrine, il pensiero stesso gli trasmigra, quando non l'invada del suo sentimento. L'aborrimento per le teorie e il ragionare sottile, la sublime ignoranza lo preservarono fanciullo, ingenuo fanciullo nell'interezza della sua verginità e del suo candore. Tanto lo attraeva Walter Scott, da riprodurne, nella sfera sua, e nelle più leggiere sfumature, i paesaggi dell'anima; e i suoni, come voci elementari, dovevano rendere le cavalcate notturne, feste e tornei, e il sussurrare misterioso tra le rovine dei castelli e le spiaggie lacustri, e la baldanza dei cavalieri e il sospiro delle dame e delle donzelle, e il fremito dei cavalli, il corno del postiglione corrente per i villaggi deserti.

Le fate lo cullavano benigne, e mormoravano leggende e fiabe e misteri; spronavano la fantasia, destavano sogni e visioni. Così veniva abbellendosi, colorandosi il crudo reale. E l'incanto si produceva, con un battito magico, dove più paurosa appariva la vita. Ogni squallore vestiva il suo verde. E l'azzurro di un lembo di cielo era su tutto. Bisognava perdurasse in quell'atmosfera di sogno, in cui si tuffavano gli spiriti migliori della sua terra, e l'intensificasse lui stesso, smarrendo come la cognizione del tempo e dello spazio, pur restando nel concetto dell'arte sua, preciso, chiaro, limpido, non oscillante mai, anche nei minimi rapidissimi abbozzi. Riconosceva pur lui nel sogno il maggiore pregio della vita. Dovevano discendere i sogni dal cielo, come era disceso lui, e avvolgerlo mollemente, e socchiudergli gli occhi che vedevano oltre le lenti, le piante. Appunto per rendere la vaghezza del sogno doveva invaghirsi della tonalità in minore, che è la dominante in lui, e perdurarvi sino ai passaggi, direste insensibili, nella maggiore, quando occorreva esprimere il destarsi alla vita, il togliersi alle malinconie e alle oppressioni. Vi sembrerà che egli canti allora nel sogno gli andanti e gli adagi più soavi — pensate al «Forellenquintett», alla melodia così carezzevole nell'andante dell'otetto, all'assorbimento nel sogno con cui s'annuncia e s'apre ancora l'ultima sinfonia. Scendeva allora per accogliere i misteri più ascosi della sua anima sognante, le vibrazioni più intime. Fuori del mondo delle sue armonie stende un racconto breve e simbolico, ed è: «Il mio sogno». E sembrava in esse una sola vita col suo intimissimo Moritz von Schwind, pittore romantico tutto fiabe e leggende, sognatore come lui, appassionato d'ogni scena idillica, resa con tanta mollezza e leggiadria e squisitezza di colori e di linee dal pennello vivificatore.

Meno vaporoso e tenue riusciva ancora Schubert dello Schwind; sognava, ma aveva pur sensi aperti e vivi; le note delle sinfonie della sua vita sono come tangibili, di una estrema chiarezza, sempre remotissime dalle nebulosità dei romantici dissolventi. Quest'artista tutt'anima amava pur sempre la bella forma corporea; vuole contorni marcati, netti, decisi, anche nelle figure del suo sogno più evanescenti. Figlio del dolore e degli spasimi del suo cielo, ma ha piacere alla vita; di succhi terrestri doveva pur nutrire la sua arte divina. Tutto avvince a sè, incapace d'odio e di disprezzo; non ha maggior tenerezza il bimbo più delicato; fonde in lagrime quando si trova innanzi, a Salzburg, il monumento del suo Haydn; come raggiungerà lui la calma e chiarezza di quel sommo? Mozart gli appare creatura celeste, nato per gettare nelle anime semenze di vita migliore e più fulgida. Aspira ad un posto, che non ottiene, e benedice ancora chi lo vince, uomo di valore sicuramente, pensa; e si darà pace.

L'innata bontà doveva riverberarsi nell'arte; fra le malinconie infinite, scorreva un fluido leggero: gioia, tripudio, sollievo di affanni e pene, il riso che imperla la lagrima; a volte la vitalità non si contiene ed erompe (come nella sonata in re,) in inni di gioia o di festa. Quei suoi allegri, i trii, gli scherzi hanno scoppi di gioconda ilarità, dilagano e squarciano ogni nube sorgente. Un tema poteva derivare dai maestri, batteva Beethoven il ritmo iniziale; ma la vita è pur interamente schubertiana; gli affetti tumultuano; la foga è indocile; a torrenti passano le armonie, come spinte da demoni e spiriti; nell'ultimo quartetto, nella sinfonia estrema è ancora, in mezzo a tanta gravità, tanta gaiezza scherzosa, un umor fine che non si scompagna dalla grazia. Si arrendeva così il musicista poeta ai suoi ameni inganni e alle dolci illusioni; e alla pioggia delle immagini, anche nelle avversità più dolorose, correva con lo spirito di eterna salute e freschezza.

Al ritmo marziale costringe spesse volte i suoi fantasmi, e par li allinei baldanzosamente come mitriti, pronti agli assedi e alle conquiste: le marce più briose battono a quattro mani sulle tastiere del pianoforte, quando già la vita sta per chiudersi. Più frequenti, più invadenti ed esplodenti i ritmi di danza; irresistibilmente il lirico fanciullo era mosso ad afferrarli; gridavano la natura viennese e la sua natura: scioglievano lo scherzo; e mollemente si piegavano ad ogni onda di sentimento e raffiguravano una storia dell'anima, con singolarissima grazia e destrezza, in tutti i viluppi della gioia, del dolore, con tutto il fascino della bellezza ammaliatrice e tutta l'ardenza del desiderio e tutto l'abbandono della tacita rassegnazione. Più che preludi alle danze di Länner e di Strauss, i valzer sentimentali, i minuetti, le danze tedesche dello Schubert sono una manifestazione piena della grazia innata e del femminino eterno Schubertiano che viveva ed operava, divertiva accanto alla virile robustezza. Talvolta il ritmo aveva come ali, si faceva appassionato, selvaggio, e accoglieva arie e motivi popolari, uditi nell'Ungheria, accordi e sincopi che ritornano frequenti, anche al chiudersi del «Gran Duo», e coi ritocchi delle melodie slave, a cui talvolta pure accorreva, per impeto o per capriccio, aggiunti come rinforzo alle note di malinconia e di tristezza fondamentali e predominanti nell'opera di questo creatore ingenuo e sereno, che i superficiali pretendono ancora aperto ognora unicamente alla gioia del vivere.

E appena sapremo il martirio interiore di quest'anima, che si espandeva nelle note diluvianti, ma rifuggiva da ogni chiassosa manifestazione e si trincerava nel silenzio e nel suo dolore. Appena conosceva vera letizia e giocondità chi ha pur dato tripudio e sorriso d'arte sconfinato alle genti. E dolevasi Schuberth che il mondo gioisse appunto così apertamente di quelle sue opere che al generarle davano a lui la sofferenza maggiore. Assorto e grave fin nell'infanzia, impacciato in ogni faccenda pratica, solo cogli amici più fidi di infinita cordialità. Avrebbe messo in note un cosmo intero, e si ribellava a scrivere lettere. Quelle poche che si raccolsero, perle pur esse, mal'e avvertite dai letterati e dagli esteti, e i frammenti di un diario, i guizzi di pensiero che allineò lui stesso, attestano l'insanabile mestizia e il gravitare ostinato verso la sventura e il pianto. Infine, esce a dire, quale altro stimolo possiamo avere nelle ore di tanta solitudine, che la sventura? E che faremo noi dell'ambita felicità? L'idillico uomo sa la tragedia degli umani destini; non si rammarica, non accusa, ma attesta la misera labilità del mondo, la gelida incomprensione e indifferenza che ovunque ci sorprende. Si vive, passando accanto gli uni agli altri, senza intendersi veramente mai, e non mai congiungerci, e, conosciuti appena, ci disgiunge una eternità. Questa realtà è ben triste, e, se non si abbellisce con la fantasia, chi mai la tollererebbe?

Le poche esperienze non davano al cuore che amarezza; e presto lo avvolse e lo strinse il velo della malinconia; e corsero le ombre sul suo capo che ergeva pur ridente al cielo. Una dolce mestizia nei primi anni, la «Wonne der Wehmut», cara anche al Petrarca; ma poi un affanno più cupo, una malinconia più tetra; il velo si addensa, le nubi fanno ressa; l'angustia opprime, e non si raffrena il pianto. Più che la dolcezza e soavità, la tenerezza e la grazia, è caratteristica nell'opera schubertiana, anche nei bizzarri capricci e scherzi e tripudi, la nota persistente di malinconia e di tristezza; la ritrovate nei «Lieder» migliori, nei quartetti e nelle sonate, nelle prime come nelle ultime sinfonie, e singhiozzano clarinetti e oboi il lamento elegiaco, che il violoncello esala e distende con raddoppiato accoramento. L'adagio nella *Tragica* solleva al cielo, sorretto dai violini, il canto melodico, di una indicibile afflizione; passa ad uno degli ultimi quartetti, sempre nella tonalità minore, cullato da nuovo dolore, il triste canto che si esalò nella lirica musicata «La morte e la fanciulla»; appena tumultua, come avviene nell'ultimo quartetto, una passione sfrenata e si accentua un impeto gagliardo di vita, e subito è premuto, dolce e tenero, e poi stringente e cupo, l'affannoso lamento. Con una molle cantilena del dolore, così robusto come era di forze ancora, congedava le sue liriche sinfoniche; lo distende, senza fine, l'adagio dell'ultimo quartetto. A che aspiri, o poeta, e tanto tarda a riaprirsi il tuo cielo? Tra lagrime, non con la fermezza beethoveniana, grida, singhiozzando il suo «Entbeheren-selbst enbeheren» e s'indugia, soffocato dal pianto, l'oboe nell'andante dell'ultima sinfonia, per spandere, sereno ancora, il canto soavemente e profondamente melanconico della rinunzia e della rassegnazione; poi uno strappo, un violento asciugar delle lagrime, il silenzio imposto al cuore che geme, la tonalità si muta improvvisa: bisogna sperare, risorgere, salire, ridere al cielo.

Decisamente, Schubert è il poeta della elegia e della rinunzia, fratello nello spirito all'elegiaco Grillparzer. Con un lamento esordisce «Hagars Klage»; e il «Klagelied» si rinnova instancabile. Il canto della *Wehmuth*, e pur quello che Dio gli pose più possente nel cuore, e ordinò lo ricantasse a tutti i sensibili e gli afflitti, e lo rinnovasse colle melodie più dolci sorgenti nell'anima senza fine. E come non c'è mai dolore aspro e crudo, veemenza tragica o disperazione in questo canto, non è pur mai mollezza o languore, mai un sentimentalismo che mortifichi o uccida il sentimento. Il varco è aperto alla lagrima; ma alle tempeste della vita è tolto il tremito, l'occhio schiarito. Al di là, sopra di noi, in altri cieli, sorrideranno mondi migliori «schönere Welten», come Schubert canta nella sua Preghiera. Sempre vi sarà uno squarcio di sereno e di azzurro: e potrà lenirsi il dolore col balsamo dell'arte. E immancabile sarà il conforto; e ti rallegrerai ad ogni duro destino; purchè tu all'alto aspiri, non chiuda il cuore la «Sehnsucht» il respiro del dolore. Tale *memento* per la vita veniva da chi raddolciva ogni spasimo con la sua arte divina, e metteva tutta l'anima nel canto Goethiano che ancora sublimava: «Nur wer die Sehnsucht kennt, weisst was ich leide».

L'elegia, come spontaneo respiro del cuore, è un bisogno di liricamente esprimersi, di esalare l'eterno canto, sorgente da ogni minima vibrazione di affetto e di sentimento che fanno del musicista Schubert il più sensibile, il più fine e il più schietto dei poeti. Come spiegare il miracolo di questo suo immediato trasfondere delle liriche che trasceglie dai contemporanei, e, risalendo i secoli nel suo canto, che vivifica accentuandone il tono, l'ispirazione dominante, senza alterarla mai, se non si suppone un inesauribile fondo di poesia in lui, la necessità di dar forma, anima musicale alla poesia sua propria, che gli sgorga dall'intimo e che nessun argine può trattenere? Una lirica goethiana, schilleriana, heiniana o petrarchesca, metastasiana, non si completa col nuovo canto nelle cadenze della melodia o declamazione novella; può dirsi finita; altra espressione non occorre. Adagiata nelle note schubertiane acquista come una seconda anima lirica, quella giacente, obliata, risonante nel poeta musicista, che la scopre con divino istinto e magico fiuto, e ne rende il palpito, l'intera vita.

E vita nuova riuscì a infondere a mezzo migliaio di liriche, con la rapidità del lampo; venivano così docili, sonanti le onde melodiche, come da un mare senza spiaggia. E come carezze del cielo passavano ai canti ricantati. E il poeta tocca, ritocca, e par dipinga, musicando con mano soavissima. Certo egli, con l'intuito che non falla, va al fondo della creazione lirica; la viscera d'un tratto, e a quella «Stimmung» dominante sommette la creazione propria semplicissima, perchè naturale, istintiva, profonda, perchè sentita in ogni fibra. Due tocchi, poche note, ed è già un mondo che si rivela; l'unità del canto, nelle modulazioni più varie, è serbata. Più avanza più intensifica, e intreccia accordi più sapienti, nel sostegno del canto; la semplice armonia cede alla polifonia talora complicata. E dovevano sollevarsi inni grandiosi, e svolgersi nella pienezza del canto le piccole Odissee d'amore e di dolore.

Veramente, s'affida lui stesso all'onde dei suoni che lo trasportano, e pare lo sospinga il caso, fuori d'ogni calcolo, diretto ai testi che trasfonde. Erano taluni che avevano vita così povera nella scialba versificazione? Ma passava il suo soffio e l'incanto era pur prodotto, la vita era pur manifestata. E gli oscuri avevan nome, fraternizzati così al divino fanciullo. Fu ventura che, pur prodigandosi con tanta incuria e così infantile abbandono, nella foga di comprender tutto, di universalizzare la sua lirica, si affezionasse a Goethe e si movesse nei labirinti di quel gran cuore, per spiarvi il canto occulto, che aggiunge al canto già esalato, e ne toccasse la nota più viva, più intima e dolente, l'elegia di Gretchen, il canto tragico di Mignon e dell'artista, la ballata più drammatica, Prometeo, Ganimede, il grido più elementare d'amore e i cori più solenni e gravi. La nota patetica e sentimentale schilleriana pur gli conveniva; e laddove Schiller è riflesso, e spande massime e sentenze, mette lui il suo istinto, il suo candore. Dove più vuol aderire sciupa e quasi si contorce. Ma dove non penetra? Che non sa esprimere? Dal canto idillico passa al canto di battaglia Klopstokiano, e concede ritmi possenti ai canti ossianici, e ad altri «Schlachtlieder» del Koerner. Appena tenta il canto Shakespeariano; appena sfiora liriche di Dante, Petrarca, Metastasio e Goldoni, che toglie alle ghirlande Schlegeliane. Emula Walter Scott, che gli va al cuore, nel colorire. E se pur non bada alle gerarchie più vantate e livella, col potere dell'arte sua, i gradi di altezza, come se un solo bacio Dio avesse concesso ai poeti dell'Orbe, egli ha pure, come il suo Grillparzer, i suoi favoriti, anche tra i più umili. E, dov'è tacito abbandono o pianto di natura, sofferenza, malinconia dolce o pungente, accorre e avvince, e toglie dall'anima tremante il canto. Direte pazzia l'intimissimo connubio col Mayrhofer? Vediamo oggi quel poeta, che finì suicida, come ombra; ma all'anima dello Schubert quell'umile dava tutta la sua vita accorata e triste, e il pianto che correva ai torrenti delle melodie schubertiane più spontanee e vive.

Davvero dai fondi più oscuri dei poeti della cerchia sua più intima Schubert pareva togliesse le faville più accese; poi s'infervorò per Heine, e offerse il suo rilievo musicale, e i ritmi più vibranti e il colorito più drammatico a frammenti del «Romancero». E già la morte si annunziava quando Lenau grondava dall'anima triste e gemebonda, satura di malinconia e di pianto le sue prime liriche, le più adattabili indubbiamente all'espressione del canto schubertiano, e passarono ai canti d'altri compositori.

ARTURO FARINELLI

Gli Abbonati

sappiano che l' Amministrazione del Baretti *attraversa una lieve crisi che speriamo sia passeggiera. Qualora però gli amici dopo questo numero non ricevessero più il giornale, suppongano che l'autorità non abbia più rinnovata la gerenza, e si rivolgano all'Amministrazione per avere in libri l'equivalente della quota.*

L'ARTE DEL VERONESE

L'arte di Paolo Caliari è visione di pura bellezza: pura gioia del colore, è stato ben detto. Come uomo il Veronese c'è descritto pronto e vario d'umore; di buona compagnia, musicista di fine orecchio, attivo e attento; con un certo acume nel dire, motteggevole e franco, che traluceva dal suo *occhio vivo* e sereno nella persona piccola. Intorno a lui i biografi ci mostrano un interno casalingo modesto, in cui egli fu economo saggio e buon massaro, che mai usciva in furie e solo si esprimeva in lamenti elegiaci, se gli affari, gli orti e le case che aveva acquistati nei dintorni di Treviso, gli procuravano guai. Bottega d'arte e famiglia, musiche colori e riscossione di fitti, s'incontravano nella sua attività senza possibilità di urti. Non c'era in lui un mondo di idee urgenti che si tramutassero in passioni, non irrequietezze e dubbi e assillo di visioni profonde, e tutto per ciò passava tranquillamente, un'opera dopo l'altra, un affare concluso dopo una rievocazione artistica, come fiottar d'acqua data nella bella cromia dei campi. L'arte è specchio di questa esistenza: traduce una contemplazione serena e soddisfatta della realtà, che sale, senza violenze e rimuginio di tormentose ansie, dalle cose varie che vivono nella natura al colore e alla luce assoluti, e vi si oblia; pago l'artista d'una commozione che è dell'occhio, che nasce in esso e in esso si risolve. Si direbbe che a contatto con la vita, l'anima del pittore scioglie la realtà in una fluida materia cromatica che ha tutta l'apparenza e la dolcezza d'una trama argentina di melodia che si spande sulle cose per lasciarle trasparire in un tono lunare, *morbido*, in vibrazioni luminose che assommano le qualità più rugiadose e più rare del colore e calmano ed esauriscono l'appassionatezza della loro anima. L'anima delle cose in Paolo Veronese è l'anima del colore: in cui esse vivono risolte e accordate in rapporti cromatici e in trama di luci che le mette in valore. Il sentimento è sentimento del colore.

Il Veronese è stato messo accanto all'Ariosto: e sta bene, se si pensa ad un Ariosto senza ironia, senza quella venatura d'humour, di finezza umoristica, che serpeggia nell'Orlando e che nelle pitture di Paolo non c'è mai. Come nel poeta ferrarese, la visione del mondo del pittore è armonia: un obliarsi a volta a volta negli attori del suo soggetto, che riesce a mettere a giusta distanza da sè, senza mai impigliarsi e smarrirsi nel dramma di passioni in contrasto, di cozzanti desideri. Egli circola attraverso la vita universale con l'occhio sensitivo e reattivo ad ogni parvenza di colore e di ombre colorate, e tramuta in *materia* pittorica, che è arte pura, i personaggi e le cose che trasporta nel suo sogno: ai rapporti tra anima e anima, al dramma dell'anima individuale non mai in lui tesa fino al parossismo, egli è indifferente *in quanto* tale: rapporti e dramma li sente solo in quanto li può trasformare in sobrietà aristocratica di tinte, in fantastici toni d'una tavolozza che prodiga cieli tersi, splendori di superfici nitide, sfavillio di gemme preziose. Il mito, la storia, la visione mistica dell'*epos* cristiano, il sogno voluttuoso della fantasia pagana, si svuotano naturalmente di ciò che essi hanno di profondamente umano e di ideale: vivono non per il gioco delle passioni per il mondo astratto che incarnano, ma come sostanza di base in cui egli proietta una sua visione d'arte *pura*. La vita, il passato il presente, passando attraverso il suo spirito, perdono l'essenza del *pathos* per acquistare quello del *croma* puro, la liricità del colore. La Cena di Cristo, il Ratto d'Europa, le Virtù coniugali e l'Allegoria delle Stagioni, le storie di Ester, la Sacra Famiglia, la Maddalena penitente o la figurazione di Nettuno, di Giunone, di Vulcano, sono per il pittore la stessa cosa. Figure pagane e figure cristiane, svuotate di ogni loro intimità e dissolte in effetti pittorici, affiorano lievi e incorporee attraverso la trama delle figurazioni e dei racconti come in un arazzo, fatte di una mite sostanza di spuma colorata. Sembrano emergere da un mondo di fiaba, timide e rugiadose ai tocchi della luce; e parlano a noi, lontane dalla loro atmosfera storica di voluttà o di mistici sogni evanescenti, per quella visione grandiosa armoniosa che è gioia dell'occhio e in cui l'*amore*, il *dolore*, la religione, la vita dell'anima e quella dei sensi, diventano un gioco ideale di pura fantasia. S. Girolamo è visto dallo stesso angolo visuale di Bacco, perchè la sensibilità del pittore, che non scende fino nell'anima delle sue figure avverse, riceve la sua commozione non dalle passioni che vivono in esse, ma dalle bellezze artistiche che gli dan modo di attuare.

Si coglie bene l'essenza dell'arte del Veronese mettendola a fronte a quella degli altri grandi pittori dell'epoca: Michelangelo, Correggio, Tiziano, Tintoretto. Sotto il dinamismo delle forme del Buonarroti, in quella materia monocromatica stesa tra un massimo chiaro e un massimo scuro, nelle contrapposizioni di masse e di forze in architettura e nella scultura, c'è un tormento titanico che sale ad inquadrare il dolore individuale in quello universale, e la storia dell'anima dell'artista diventa la storia dell'umanità vista in lotta con il destino. Attraverso i ritmi morbidi della linea correggesca, le voluttuose cadenze e la tenuità delle mezze tinte e la sofficità delle *forme svanite* nelle *gradazioni* di luce finissima — in quella sua atmosfera impregnata di un profumo esotico e snervante — sentite un sogno di voluttà tormentoso che vive tra la sostanza diafana del colore e le carezze della luce e le parvenze musicali della forma. Tiziano, nei suoi amori per le tinte calde, e attraverso la vibrazione luminosa in cui si presentano le cose che si penetrano della luce e dell'ombra e non hanno più il carattere di zona circoscritta, esprime la vita d'un'anima appassionata, un mondo spirituale, l'idea che ha bisogno di movimento e di dramma e che non si esaurisce nel colore e nella luce perchè al di là dell'uno e dell'altra: e Tintoretto, che amò intensi e contrastanti effetti luministici per arrivare al parossismo del dramma, concretò in quella sua *forma congestionata* nelle violenze della luce sull'ombra una visione inquieta e allucinante dell'esistenza che è stata ben detta «fame della violenza». Ma il Veronese? Il suo mondo sono stoffe preziose, ermellini, broccati, ori, argenti: velluti fini e rasi più fini: edifici d'avorio in veli di lume lunare; ricchezze diverse di carmini, di bianchi serici, di topazi, paglietate e inumidite dalla rugiada. Un colore freddo gemmato circola tra le ombre diafane e dà apparenza di una freschezza mattinale alle cose. Tutta una visione serenamente fantastica che si evapora e si sperde, *come un getto* candido di spuma marina visto ai raggi di sole al mattino. Come le creazioni della fantasia dell'Ariosto: che si esaurisce nella vita dei suoi cavalieri, delle sue donne, delle armi e degli amori.

La visione artistica del Veronese è dunque colore: che i critici d'arte hanno determinato come colore puro, qualitativo, di fronte al colore tonale di Giorgione: ultimo Adolfo Venturi, nel suo volume del centenario bello e desso, in cui il critico sale davvero fino all'artista, osservatore fine e più fine scrittore. Il Veronese non segue mai un criterio di luce e di ombra per raggiungere l'accordo delle tinte: non ama le masse pittoriche velate ad ottenere una fusione cromatica, come il pittore di Castelfranco. Rifugge dal chiaroscuro tonale, perchè ama i contrasti successivi e simultanei, tinte fredde contro tinte calde. Atmosfere terse, pulite dalla pioggia, architetture d'avorio, più che i cieli avviluppati di vapori in cui il pittore dell'Assunta dei Frari immerge la gamma dei suoi colori e li riduce sottoponendoli alle vicende dell'atmosfera. Niente vernici oscuranti ed impasti, non toni roventi, non il rosso di Tiziano a base: ma colori argentini, perlati, timbri chiari, rugiadosi, vibranti come note di cembalo, per cui tutto stacca nitido, bene inciso sui fondi screziati d'argento. Poichè il colore trae valore dalla sua qualità più che dalle vicende della luce e dell'ombra, non si sgrana nè sfiocca, e dalla chiarezza lunare dell'ambiente, dai forti contrasti, acquista carattere di vibrazione; accentua la propria squillante individualità. Quel suo fare nitido di sonorità e d'incisività fredda è in rapporto alla purezza del suo timbro, che non alterano i passaggi e le gradazioni del chiaroscuro: come un *tono* musicale si staglia meglio nel brusco saltare su di un'altra lontana tonalità senza i rapporti di grado attraverso cui dovrebbe passare prima di arrivare ad essa. Tono contro e accanto a tono, come accordo contro accordo: un giallo caldissimo — il più caldo tra i colori — contro un azzurro, nota fredda, come nel Vulcano di Villa Giacomelli al Masèr. I bianchi della Fede e del paggetto contro il giallo topazio e il rosso acceso della Santa e del Doge Venier nella Battaglia di Lepanto. I colori giuocano nella composizione liberi, arditi, *rimbalzanti*, sfruttati, è stato osservato, nelle loro qualità rientranti ed emergenti, per cui il pittore può far l'ombra d'ugual valore della luce: e in un accordo che viene dalle contrapposizioni più che dalle gradazioni chiaroscurali: e danno l'impressione, come a Iules Laforgue in alcuni pittori recenti, d'una sinfonia orchestrale, in cui la bellezza estetica risulta da voci rompenti da varie direzioni a tessere in contrappunto, polifonicamente, la trama della composizione. Nella *Cena in casa di Levi* c'è una successione di gialli canarini, di rosa svaniti, lillacei, rossi di rubino, tutti netti sfavillanti nella loro qualità rugiadosa di tinte mattinali, che ricordano alcune ardite successioni armoniche dei compositori moderni, luminose cristalline sonorità che hanno la bellezza fredda d'un'acqua di lago lunare. Nella *Cena in casa di Simone fariseo* a Torino, il bianco argenteo della mozzetta vibra contro il tono scuro della veste, nel sacerdote: un azzurro oltremare contro un rosso vivo, nel Redentore: e timbri madreperlacei contro gialli vivi, e tutto uno sfoggio sgargiante di sete multicolori, di *ori* e di argenti scintillanti su di una chioma ai raggi della luna, di vasellami che formicolano di originali sfavillii. E il tono qui come altrove, è libero leggero: non descrittivo: impressionistico, intelligibile a distanza. Nella *Vergine con il bambino*, nella Chiesa di S. Sebastiano a Venezia, il colore si rapprende, scherza, serpeggia a grumi sulla manica della Vergine e sulla tenda. Altrove incrosta di chiazze e accenna e macchia più che descrivere e *definire*: e sprizza e saltella capriccioso ed efficacissimo qua e là sulle chiome, e forma i grani della collana, e suggerisce delle trine delicate, nelle *Donne al balcone* a Villa Giacomelli: spesso sguiscia con lo zig-zag del *fulmine*, o si sfiocca *in* sbuffi come nelle trinciature, nei merletti, sulla testa d'una giovinetta nel quadro della famiglia Cuccina della Galleria di Dresda. Arditezze che danno l'impressione di cascatelle d'acqua e di perle in vassoi d'argento.

Poeta del colore, come tale soltanto egli cerca effetti di luce e controluce, intersezioni di piani, angoli di pose oblique, per trarne uno squillo maggiore della tinta valorizzata dal rifrangersi della luce sui grumi, sulle distese cromatiche. La luce si spande sul campo di colore con ebbrezza, come un fiotto di melodia cantata dagli ottoni su di una massa d'archi a bassa voce; e suscita gli scintillii vivi d'un'ondata solare sulla campagna tenera *di verde* e di fiori spolverati e pagliettati di brina. O crea la bizzarria e la sonorità di effetti iridati e abbaglianti come se cadesse su una bella batteria di cristalli. Non togliendo mai valore al colore, non lo deprime; anche perchè non si irradia mai ed accentra in un fuoco vitale, come nel Correggio: *ma* rompe da fonti diverse e per diverse direzioni, e s'incrocia e rifulge e vortica, facendo vibrare il colore diversamente a seconda dell'andamento dei piani, inclinati, contrastanti, incrociati: variando con il variare degli oggetti diversamente sfaccettati, diversamente acuti, sempre buoni ad aumentare la capacità luminosa del croma. Gli effetti veronesiani non sono di luce contrapposta ad ombra, di scuro contro chiaro, *ma* di colore luminoso: l'ombra stessa è abolita nella sua vera essenza. E' tutt'al più ombra colorata, *ombra* trasparente, attraverso *cui nitidi* staccano gli oggetti, in un movimentato gioco di riflessi. Ne viene quindi un'atmosfera gaudiosa, di molle sereno incanto sinfonico, di trombe argentine, senza incubi, ma dolcemente sognante, soavemente cullante, *in* quelle correnti di luce e di colori plenilunari. Solo qua e là il Veronese ha guardato agli effetti luministici del Tintoretto; sono momenti fugaci nella sua vasta opera, nell'*Assunta della Galleria di Venezia* e in quella di Dijon, e s'accentuano solo verso la fine della sua vita nei sette frammenti dela *decorazione* di S. Nicoletto dei Frari. Pure, in mezzo all'intensità luministica, nei contrapposti rodenti di luce e d'ombra, il colore non cessa mai di vibrare, e quando accenna a diminuire di splendore è più per stanchezza del pittore che pur mutato senso d'arte. L'opposizione di bianco a nero, nel periodo d'oro di Paolo Veronese, è contrasto di due colori, non di luce e d'ombra: risalto da cui il pittore ottiene innumerevoli sorprese pittoriche. In contrasto col nero, il bianco diventa luminoso febbrile; al gioco delle luci vivissime, il nero diventa brillante ed è colore.

Gaudiosa e radiosa, questa contemplativa visione di armonie cromatiche s'inquadra in architetture fastose. E' famoso il Veronese per la vastità e ricchezza dei suoi ambienti: pensiamo alle Cene. Vaste sale, con effetti d'archi che s'aprono su sfondi ampi e lontani, e palazzi sfuggenti, e verdognole torri fantastiche in veli di plenilunio, trasognate: in cui egli stende i suoi gruppi, le vaste azioni del suo racconto brillante, come un orefice la sua merce preziosa sul tavolo adorno d'un tappeto di velluto. *La Cena in casa di Simone fariseo* nella Pinacoteca di Torino: quella in *Casa di Levi* a Venezia: l'altra in *Casa del Fariseo* al Louvre a Parigi: e una quarta nel *Santuario* di *Monte Berico* a Vicenza. Tutta una decorazione orientale, esotica, e *pure* leggera: di marmi policromi, alabastrini, rosa, grigio azzurri: e fughe di scalinate vaste tra balaustre sfuggenti: e portici spaziosi e colonnati zampillanti in archi di trionfo. E da tutto: dalle *mensole*, dai capitelli, dalle cornici, dalle loggie semicircolari, dalle cariatidi incassate nei pennacchi, si sprigionano effetti variissimi, accentuati dallo sfavillio dei cristalli, dai riflessi degli utensili d'argento e d'oro. Tutto ricco e tutto aureo: e una ricchezza fluida che circola e si fonde nei ricami, nei trapunti delle stoffe ragnate di luce e colore, si risolve nei veli delle nuvole, negli arazzi, nelle acconciature veline d'una testa di donna, nei grani d'una collana di perle, e riesce in quell'aura fresca mattinale che trema leggera sulle chiome, lascia palpitare le vesti e i veli e la flora della campagna lussureggiante. Le stesse figure stagliate nettamente, con pieno risalto sulle architetture chiare argentine, sugli sfondi limpidi che aumentano il senso della purezza del colore, si scorporano direi e assottigliano in guaine cromatiche, radiose. La radiosità del colore, togliendo loro la *materiale* pesantezza, ne assorbe tutta la vita: e quella ampiezza grandiosa delle figure che non ha nulla a fare con la monumentalità della forma plastica perchè ispirata soltanto dalla necessità di aver larghi piani per stendervi il colore, ci attira solo per la sua bellezza di zona cromatica: non per la forza disegnativa a cui il pittore non ha mai mirato. Le composizioni più affollate, in cui, attraverso quegli sfondi ampi scenografici che sono trasfigurazioni di elementi del Palladio o del Sansovino, di Giulio Romano o del Vittoria, circolano paggi e *paggetti*, levrieri e scimmiotti, mori e nani, personaggi illustri e modesti giullari e gatti, acquistano una sofficità e trasparenza di materia impalpabile per il trasfigurarsi della scena nell'effetto aereo delle tinte: il groviglio dei personaggi, la folla delle cose sparisce *come* tale e si risolve in sinfonia luminosa di colori che circolano vivi e irresistibili. Policromia: polifonia.

Tutto questo l'arte del Veronese: che non ha storia se non di lievi oscillamenti tra una maggiore o minore perfezione. Sempre serena e contemplativa, perchè sempre fresca e sognante la sua anima. Uno stato di grazia, che incomincia con i frammenti di Villa Soranzo, 1551, già rivelatori della sua personalità, anche se a tratti vi affiorano note del Parmigianino e di Giulio Romano: e si mantiene tale, senza annebbiamenti e stanchezze *spirituali*, dalle pitture del soffitto di S. Sebastiano alla decorazione fastosa di Villa Barbaro al Masèr, in cui l'arte del maestro trova la più grande espressione di sogno cromatico, fino ad apparire una pura visione di fantasmi colorati: dalla collana di capolavori nella Galleria di Dresda alle pitture nella *Sala del Collegio* in *Palazzo ducale a Venezia*, culmine d'una parabola gloriosa che incomincia a discendere, fino ai frammenti di S. Nicoletto ai Frari. Sogno davvero d'un mattino di primavera: sugli sfondi di cielo *azzurro in* cui le nuvole scivolano, *veli* soffocati di luce, senza turbare la vita è nel brillar vario della rugiada sullo smeraldo di foglie tenere, nei mormorii, nei fruscii morbidi, che vivono nell'ombra calorata ricamata dagli scherzi della luce che filtra e zampilla e trapunge: è tutta in quel dolce mite incanto, che svaga tra i riflessi acquei su una stesura di verde e d'oro, e le chiome spumose fioccase d'una vergine floreale che palpita nella sua guaina di tenero rosa di tenero azzurro, e la melode di un turchino svanito in cui si perde un *monte lontano*. Quando *la* fantasia del pittore si scalda, le sue tele riecheggiano gli spettacoli di sfarzo e di festa nella vita della Venezia contemporanea: trasfigurandosi tutto, purificandosi tutto in un racconto di fate orientali che vivono in un regno di pura fantasia, tra fulgor di gemme e luminosi palpiti di oreficerie, paghe delle storie favolose intessute nei bei tappeti. La commozione del poeta è quella che viene dalla contemplazione della bellezza pura, che riempie l'anima e la tiene sospesa in alto in un mondo irreale, in cui le umane passioni arrivano in bellezza di armonie ai confini dell'estasi. E questa sua gioia è pura come è pura la gioia dell'Ariosto; come la gioia di Mozart, che è la gioia delle armonie mattinali, del ritmo e della melodia che fila e fruscia in una chiaria rugiadosa e stimola la nostra sensibilità a sentire in essa la freschezza dei canti primaverili nella natura che sorge. E' l'uomo d'accordo con sè e con il mondo circostante, perchè ha trovato il suo punto fermo: e di là può trascorrere senza turbarsi e impigliarsi sulla scala dei sentimenti umani, rivivendoli e sorpassandoli, annullandoli tutti nella soddisfatta pacata gioia della creazione artistica. Armonia poesia colore: Veronese Ariosto Mozart.

ITALO MAIONE

Libri ricevuti

DINO FIORELLI, *Il dramma dell' intelligenza*. Roma, Edizioni Sigfrido, 1928, L. 8.

(Notevole studio sull'anima dell'Ottocento e sull'intelligenza italiana: contiene penetranti e commosse pagine su Piero Gobetti e sull'opera sua: segue un'appendice intitolata *Tre Saggi scelti a caso*. Dello stesso autore è in corso di stampa presso le *Edizioni del Baretti*: «*Borghesismo*»).

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928